

Nun sind die Erscheinungen auf beiden Seiten vergleichbar. *Prosamelodik*, *Varietas*-Gestaltung und kontinuierlicher *Stimmstrom* wurden in Europa zweimal einem Singstil zugeordnet, an dem die katholische Kirche bis zur Gegenwart festhielt. Sein Ursprung lag im frühchristlichen Kultus, beim zweitenmal in der religiösen Erneuerung des Reformationszeitalters. Zugang zu solcher Musik war das *Vernehmen*, ein lauschendes Aufmerken auf das Wort und seinen Sinn.

Auf der Gegenseite steht schon früh eine *Korrespondenzmelodik* mit wechselnder Ordnung, seit etwa 1200 durch den *Akzentstufentakt* reguliert. Nach dem Intermezzo des Niederländischen Zeitalters setzt sich um 1600 abermals *Diskontinuität* als Gestaltungsprinzip durch, während vom Tanz her *Einheitsablauf* und *Paarigkeit* einwirken. Als Triebkraft wird mehrfach der europäische Reigen greifbar, von der Carole des Mittelalters bis zum Figurenreigen des 18. Jahrhunderts. Zu ihm treten andere Tänze, deren Typenunterschied seit 1600 im Instrumentalsatz mit *Charakter* nachwirkt. Dem zellenhaften Bau der Musik entspricht nun das aktiv-synthetische *Hören* der Neuzeit. Es erreicht seinen Höhepunkt im Instrumentalstil der Klassik, der auf *Periodenbau* und thematischer Arbeit mit einem *Charakterthema* beruht.

#### WALTHER KRÜGER / SCHARBEUTZ

### Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepoche

Die Frage nach dem Sing- und Instrumentalstil erscheint besonders wichtig für die Mehrstimmigkeit der St. Martial-Epoche, da die Denkmälerüberlieferung nichts über die authentische Klangform aussagt. Als Paradigma des neuen Organumstils mit dem Cantus in der Unterstimme und einem tonreichen Duplum ist mehrfach der Benedicamus-Tropus „*Jubilemus, exultemus*“ der ältesten St. Martial-Handschrift Paris, Bibl. nat. lat. 1139, angesprochen worden, den Handschin in Faksimile<sup>1</sup> und in Übertragung<sup>2</sup> veröffentlicht hat.<sup>3</sup>

Der Text weist mit seinen vier mal zwei Versen die reimfreudige, formklare Faktur auf, wie sie charakteristisch in der provençalischen Dichtung der Zeit entgegentritt. In der Diastematik entspricht der durchkomponierte Cantus dem Text durch das formgliedernde Hervortreten von Grundton und Quint im Sinne der „dominantischen“ Durtonalität. Für die vieldiskutierte Frage, ob bereits für jene Zeit die modale Rhythmik anwendbar sei, erweist sich der von H. Spanke formulierte Satz richtunggebend,

<sup>1</sup> MGG II, 1952, Sp. 1618.

<sup>2</sup> J. Handschin, *Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel* in ZfMw X, 1927, S. 13 f.

<sup>3</sup> Vgl. auch des Referenten Aufsatz „*Jubilemus, exultemus!*“ in Musica V, 1952, S. 491 ff.



„daß der sprachliche Vers für das rhythmische Bild der Musikzeile maßgebend ist“.<sup>4</sup> Dementsprechend habe ich den Cantus im 1. Modus übertragen. Wie aber ist die Konfliktsituation zu lösen, die durch das Hinzutreten des Duplums entsteht? Handschin hat seine Meinung dahin ausgesprochen, daß das „*Jubilemus*“ ein Musterbeispiel für den neuen „*Haltetonsstil*“ darstelle.<sup>5</sup> Eine vokale Bestimmung des Duplums als selbstverständlich voraussetzend, äußert er: „... man darf wohl, ohne allzu unvorsichtig zu sein, die auszierenden Noten flüssiger singen als diejenigen, welche für sich allein eine Silbe haben“.<sup>6</sup> Der Sänger des Cantus hat danach jeweils so lange zu warten, bis der des Duplums sein Melisma beendet hat.<sup>7</sup>

Es fragt sich nun, ob das Duplum wirklich vokal gemeint sei, eine Auffassung, die die von Handschin selbst als „befremdlich“<sup>8</sup> und „anomal“<sup>9</sup> bezeichnete Zerstörung des regelmäßigen Versrhythmus unvermeidlich zur Folge hat. Trotz der handschriftlichen Bezeichnung des „*Jubilemus*“ als *Versus* sieht Handschin es als berechtigt an, die Komposition zur *Conductus*-Gattung zu rechnen. Der frühe *Conductus* ist eo ipso an bewegungsmäßige Vorgänge gebunden, u. a. als Reigentanzlied. Der Reigentanzliedcharakter der in den St. Martial-Handschriften prozentual überwiegenden *Conductus* auf das Weihnachtsfest geht schon aus manchen diesbezüglichen Textstellen hervor. So heißt es z. B. in einem Refrain: „*Psallat cum tripudio*“.<sup>10</sup> Zugleich stützt die ursprüngliche etymologische Bedeutung von *tripudium* (= Dreischritztanz) eine modal-ternäre Rhythmisierung des Cantus. Zur Wahrung der reigenmäßigen straffen Rhythmik ist aber eine von Handschin abgelehnte „subdividierende“ Zusammendrängung der Duplummelismen und deren instrumentale Ausführung erforderlich.

Die Tatsache, daß in *Conductus*-texten Instrumente erwähnt werden, bezeugt eine diesbezügliche Aufführungspraxis<sup>11</sup>. Für die Ausführung des „*Jubilemus*“-Duplums

<sup>4</sup> H. Spanke, *St. Martialstudien II* in Zs. für frz. Sprache u. L. VI, 1932, S. 452. — Mit diesem Grundsatz wird kein modales Dogma aufgestellt, sondern nur die auch von zeitgenössischen Theoretikern (u. a. Johannes Cotto) erhobene Forderung nach Wort-Tonkongruenz ausgesprochen. So äußert Spanke (*St. Martialstudien I*, a. a. O. L. IV 1931, S. 289), daß die Moduslehre „für unser Martialrepertoire in den meisten Fällen Geltung hat“. Der Einwand, daß modale Rhythmik vor der Notre Dame-Epoche allenfalls in der Einstimmigkeit möglich sei, nicht aber in der Mehrstimmigkeit, stellt seinerseits ein Dogma dar, das einer triftigen Begründung entbehrt.

<sup>5</sup> Zur Geschichte der Lehre vom Organum in ZfMw VIII, 1925/26, S. 337, Anm. 1.

<sup>6</sup> Über Voraussetzungen sowie Früh- und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit in SJbMw II, 1927, S. 16, Anm.

<sup>7</sup> Zu dieser Interpretationsform bemerkt Handschin, *Die mittelalterlichen Aufführungen*, a. a. O., S. 9: „Wie weit dies dem historischen Tatbestand entspricht, kann allerdings vorläufig nicht gesagt werden.“

<sup>8</sup> *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 159.

<sup>9</sup> Über Voraussetzungen, a. a. O., S. 115.

<sup>10</sup> Ms. Paris, Bibl. nat. lat. 1139, fol 51', Versus „*Promat chorus hodie*“.

<sup>11</sup> Vgl. ebenda, fol 59': „*Organa laetitiae*“, fol 78: „*Mira lege*“ mit Erwähnung des Decachordon, fol 10': „... cum mera symphonia, tuba et canere...“ (M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Bln. 1935, II, S. 59, weist darauf hin, daß hier der Terminus *Symphonia* im Sinne des Instruments zu verstehen ist); vgl. auch die Instrumentenerwähnungen im *Danielspiel* von Beauvais der gleichen Hand-



ist in erster Linie an die Fidel zu denken. Wird die Fidel als Begleitinstrument zum weltlichen Conductus erwähnt,<sup>12</sup> so berichtet Gautier de Coinci<sup>13</sup>, daß sie auch zur Gottesverehrung diene, und Eustache Deschamps<sup>14</sup> nennt sie ein in Kirchen und Klöstern besonders beliebtes Instrument. Auch die erhaltenen Bildzeugnisse dürfen als Dokumente für eine Verwendung des Instruments in der geistlichen Musik ausgewertet werden.<sup>15</sup> Hinsichtlich der Frage der Spieltechnik auf Streichinstrumenten im 12. Jahrhundert ist eine Textstelle aus der *Descriptio Cambriae* des Giraldus Cambrensis bemerkenswert, in der der Autor von der hochgesteigerten Fingerfertigkeit bei der Ausführung eines zum Cantus hinzutretenden Duplums berichtet, das trotz seiner „gekräuselten“ Melodik die „proportio“ der Komposition nicht zerstöre.<sup>16</sup>

Die von mir vorgenommene — in der Tonhöhenbestimmung zum Teil approximative — Übertragung<sup>17</sup> und Rhythmisierung des „Jubilemus“ ergibt folgendes Notenbild:



schrift; Ms. Paris Bibl. nat. lat. 3719, fol 34': „Clara sonent organa / Pulsent voces tympana / Resonante lyra“; im Benedicamus-Tropus „Vox nostra resonet“ des Codex Calixtinus, 2. Strophe: „Clerus cum organo et plebs cum tympano cantet redemptori“.

<sup>12</sup> Im Roman de la Violette (vgl. Fr. Dick, *Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Diss. Gießen 1932, S. 80).

<sup>13</sup> In *Les Miracles de la Sainte Vierge* ... (Vgl. Fr. Dick, a. a. O., S. 81.).

<sup>14</sup> Nach Fr. Dick, ebenda.

<sup>15</sup> Bedeutsam für die Aufführungspraxis sind die im St. Martial-Repertoire enthaltenen Darstellungen von Spielern mit Instrumenten.

<sup>16</sup> *Rerum Brit. medii aevi Scriptores* VI, S. 186: „Mirum quod, in tanta tam praecipiti digitorum rapacitate, musica servatur proportio; et arte per omnia indemni, inter crispatos modulos, organaque multipliciter, tam discordi concordia, consona redditur et completur melodia“.

<sup>17</sup> In seinem Aufsatz *Die Londoner St. Martial-Conductus-Handschriften* (Bulletin de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1934, S. 285) äußert sich H. Spanke sehr skeptisch über die Möglichkeit, die aquitanischen Neumen mit nur einer geritzten Linie der ältesten St. Martial-Handschrift in moderne Noten zu übertragen. Bezeichnet er zunächst diesbezügliche Übertragungsversuche als „gefährlich“, so schreibt er abschließend: „Mir scheint es, wenn ich als Nichtfachmann eine Ansicht äußern darf, unmöglich zu sein in der Hs. 1139 die Höhe der einzelnen Töne durch Vergleichung ihrer Abstände von der geritzten Mittellinie festzustellen“. Zum mindesten dem „Jubilemus“ gegenüber dürfte jedoch dieser Pessimismus ungerechtfertigt sein. Gewiß bleiben an einigen Stellen Unsicherheiten in der Tonhöhenfixierung. Ein Vergleich der vorliegenden Übertragung mit der Handschrift läßt verschiedene diesbezügliche Differenzen der Auffassung erkennen. Diese hypothetisch bleibenden Stellen sind jedoch durchaus in der Minderzahl, so daß die Übertragung als Ganzes doch ein zulängliches Bild von der Komposition hinsichtlich der Tonhöhen gibt.



in - to - ne - - mus can - ti - cum

5 Red - - - em - pto - - ri, plas - ma - to - ri,

sal - va - to - ri om - - ni - um .

10 Hoc na - ta - li sa - lu - ta - ri om - nis nos - tra

15 tur - mu - la . De - um lau - det, si - bi plau - dat per e - ter - na

\*\*)

se - cu - - la . Qui ho - dí - e de Ma - ri - e

20 u - te - ro pro - gre - dí - ens . Ho - mo ve - rus



rex at - que he - rus in ter - ris ap -

pa - nu - it. Tam be - a - tum er - go na - tum

cum in - gen - ti gaudi - Contaudan - tes,

ex - ul - tan - tes bene - di - ca - mus Do - mi - no.

\* Nach der Handschrift müßte die Unterstimme von Takt 6 lauten: e f d c  
plas - ma - to - ri

\*\* Nach dem Manuskript müßten auf diese Silbe zwei Noten: g a, kommen. Vgl. Handschin, der in seiner Übertragung a. a. O. ebenfalls den Ton a eliminiert und nur anmerkungswise auf den handschriftlichen Befund hinweist.

Da sich der Text auf eine Mehrzahl von Singenden bezieht, ist der Cantus nicht solistisch, sondern chorisches zu besetzen.

Abschließend sei noch auf den in der gleichen Handschrift enthaltenen Benedicamus-Tropus mit textierter Oberstimme „*Stirps Jesse*“ hingewiesen.<sup>18</sup> Bemerkenswert ist, daß in dieser Erstfassung annähernd die Hälfte der durch Tonbuchstaben angezeigten Cantus firmus-Töne fehlt und zudem die Textierung der vorhandenen Töne unvollständig ist. Die von Handschin vorgenommenen diesbezüglichen Ergänzungen sind nur bei vokaler Bestimmung des Cantus firmus berechtigt.<sup>19</sup> Es fragt sich

<sup>18</sup> Vgl. J. Handschin, *Über den Ursprung der Motette* in Bericht über den Musikw. Kongreß in Basel, Lpz. 1924, S. 189 ff.

<sup>19</sup> Während Handschin sich a. a. O. für eine vokale Bestimmung der Grundstimme ausspricht, äußert er in seinem Aufsatz *Über Estampie und Sequenz I* in ZfMw XII, 1929, S. 9, Anm. 3, in Parenthese: „... falls wir nicht annehmen dürfen, daß die Unterstimme auf der Orgel gespielt wurde“. Für



aber, ob die Unvollständigkeit der Grundstimme nicht etwa eine Nachlässigkeit des Schreibers darstelle, sondern beabsichtigt sei und auf instrumentale Bestimmung hindeute. Für letztere Auffassung spricht eine Bemerkung Walter Odingtons<sup>20</sup>, nach der im „allerältesten“ Organum purum der Tenor durch eine Auswahl nur weniger Töne des Cantus firmus gebildet werde und darüber hinaus sogar zeitweilig pausiere.

So stehen in der ältesten St. Martial-Handschrift zwei extrem gegensätzliche Stilprägungen einander gegenüber. Beide aber haben das eine gemeinsam: daß sie nicht als Dokumente des „echten Singstils“ anzusehen sind.

GILBERT REANEY / SHEFFIELD

### Voices and Instruments in the Music of Guillaume de Machaut

Today the music of the fourteenth century in general and of Guillaume de Machaut in particular is no longer a closed book. But the problem of performance is by no means solved. We accept the general opinion that works in cantilena style, Balades, Rondeaux and Virelais, are solo songs usually accompanied by instruments. Motets we are less certain about, but they too appear to be vocal in the two texted voices and instrumental in the others.

The question we usually shirk is: are melodic lines with text always vocal, and those without instrumental? The answer seems to be „No“. Eustache Deschamps in his *L'Art de dictier* clearly states that three voices are necessary when a song is properly performed with tenors and contratenors by two or three people. Moreover, music is pleasant to hear by itself, since it may be sung vocally and artistically without words<sup>1</sup>. This proves that the absence of text is no criterion for deciding whether to perform a melodic line vocally or instrumentally. That melodic lines with text were performed on instruments is indicated by the words of a Rondeau written by Guido<sup>2</sup>:

Robin, muse, muse, muse,  
Car tu y pues bien muser;  
Or sofle en ta cornemuse  
Robin, muse, muse, muse.  
Je te donray une muse  
Se tu le sauras sofler:  
Robin, etc.

This obviously means the performer is to play the Cantus line on his bagpipe — if he can. Machaut himself, in the one place where he mentions performance of his

die Orgel spricht sich vorbehaltlos J. Chailley, *Un clavier d'orgue à la fin du Xle siècle* in RM XXI, 1937, S. 9, aus.

<sup>20</sup> *De speculatione musicae* in CoussS I, 245 f.

<sup>1</sup> E. Deschamps, *Oeuvres complètes*, ed. by Queux de Saint-Hilaire and G. Raynaud, Paris 1878—1903, VII, 272.

<sup>2</sup> Chantilly, ms Musée Condé 1047, f. 25 v.